

## DE APOCALYPSE NOW A HEART OF DARKNESS:

### UN VIAJE ENTRE DOS MUNDOS DE FICCIÓN<sup>1</sup>

José Díaz Cuesta

Un río, cualquiera, lo mismo el Ganges que el Guadalquivir, es siempre un río de verdad y un río simbólico.

Antonio Muñoz Molina, *La huerta del edén*

#### Navegando río arriba

Nos embarcamos en una travesía cuyo destino —lo adelanto ya, pues lo sabía incluso antes de haber proyectado una sola línea del presente artículo— no es otro que Kurtz. Encontramos a este mismo personaje en dos obras de muy diversa índole, una novela y una película, realizadas por autores diferentes en dos siglos diferentes: el XIX, si bien en sus postrimerías, vio la creación del relato conradiano, mientras que el XX, recién comenzado su último cuarto, alumbró la obra cinematográfica de Coppola. No ha de extrañar, por tanto, que nos refiramos a ambas obras como dos *mundos de ficción*. Para no entrar en disquisiciones vanas sobre el significado de la palabra *mundo*, bástenos la definición que en su tercera acepción da el diccionario de María Moliner (1990: 475) sobre esta misma palabra: “Cada porción, acotada o determinada de algún modo, en el conjunto de todo lo que existe o se puede pensar”. Esta acepción nos resultará

---

1. Desearía expresar mi gratitud a Peter Evans por su revisión del presente artículo.

---

---

doblemente útil para aplicarla también al método con el que *vijaremos* entre la película y la novela.

Este viaje en el que ahora nos embarcamos lo vamos a realizar, como ya hicieran Marlow y el capitán Willard, río arriba. Con esto queremos decir que, en contra de lo acostumbrado en este tipo de análisis, estudiaremos en primer lugar la película para detenernos luego con la novela, y finalmente nos ocuparemos de ambas, pero partiendo de la obra de celuloide. La razón por la que seguimos este orden, además de querer seguir el *juego* de retroceso en el tiempo —hacia una época tribal, casi cavernícola— que cada obra presenta, no es otra que, en nuestro caso, la aproximación que hemos hecho hacia ambas, ya que primero vimos la película en la pantalla cinematográfica, años después del de su estreno, y más tarde leímos la obra de Conrad.

### La creación del apocalipsis

Hablar de un autor, de un creador, en materia cinematográfica, resulta siempre discutible, y si el campo del debate se centra en una película de la industria estadounidense, la discusión podría acabar decantándose del lado del productor como autor final de la obra. En el caso que nos ocupa esa discusión parece baldía, ya que Coppola figura en los títulos de crédito no sólo como director, sino también como co-guionista —junto con John Milius— y dueño de Omni Zoetrope, la productora que inicialmente se encargó de todo el proyecto, para luego trabajar también con la United Artists. El film se estrenó mundialmente en 1979 y ese mismo año recibió la “Palma de Oro” en el festival de Cannes.<sup>2</sup>

La película presenta una tradicional, pero no por ello menos lograda, estructura tripartita. La primera parte sirve como introducción del capitán Willard, encarnado por Martin Sheen, quien se nos presenta como un combatiente inactivo de Vietnam en estado de extrema soledad. Willard sólo será sacado del cubículo en el que se ha autorrecluido para cumplir una misión: matar a Kurtz. Aunque en cine la cámara es quien narra, la narración se encuentra focalizada en el capitán Willard, gracias, en parte, a la voz en off que aparece en éste y en muchos otros momentos

---

2. Para conocer detalles sobre la odisea que supuso rodar *Apocalypse Now*, véase tanto el diario escrito durante el rodaje por Eleanor Coppola, esposa de Francis Coppola, *NOTES: On the Making of APOCALYPSE NOW*, publicado en 1979 por Limelight Editions (la versión que hemos manejado data de 1995 y ha sido publicada por Faber and Faber), como el documental realizado en 1992 por Fax Bahr y George Hickenlooper titulado *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, para el que utilizaron en parte el *diario* rodado de la propia Eleanor Coppola.

del film. En esta fase introductoria predominan los primeros planos y las tomas *desde arriba*, como veremos más adelante, al realizar el viaje entre película y novela. El viaje río arriba en la lancha patrullera constituye la segunda parte de la película. En ella Willard va leyendo el expediente de Kurtz mientras se suceden varias escenas en las que tanto él como sus acompañantes y los espectadores que estén viendo la película observan algunos de los diversos horrores de la guerra. La combinación de ambos factores, expediente y guerra, hace que vaya cambiando la opinión de Willard sobre el coronel Kurtz. Los planos de esta parte son más generales, logrando así dar una visión más de conjunto. La parte final está dedicada al encuentro con Kurtz. En ella se vuelve a una puesta en escena de nuevo más cercana e intimista, en la que se percibe de manera diáfana la intervención del director de fotografía, Vittorio Storaro, llegando a resultar tenebrosa por el juego de luces y sombras con que se presenta a Kurtz, como veremos más adelante.

La composición de lugar que el espectador se puede ir haciendo según avanzan los rollos de película se ve aderezada por la banda sonora, sobre todo por los temas que no fueron compuestos especialmente para ella, como el uso que se da a la canción *The End*, de los Doors, o el ejemplo de guerra psicológica —cuyos efectos hacen mella tanto en los atacantes como en los atacados— que se nos muestra cuando el coronel Kilgore, interpretado por Robert Duvall, utiliza *La cabalgata de las Walkirias* de Wagner como música de fondo para su ataque aéreo sobre los vietnamitas. Hasta aquí hemos visto algunos elementos del mundo de la película, adentrémonos ahora en el mundo de *Heart of Darkness*.<sup>3</sup>

### El origen de la oscuridad

Conrad, a diferencia de Coppola, no viajó hasta África (las Filipinas en el caso del director italo-americano) con la decidida intención de crear un relato. Éste fue una consecuencia de sus viajes por aquellas tierras, mientras que la prolongada estancia del cineasta en Filipinas se debió a los problemas que halló en el proceso de elaboración de la película. Al señalar esto no queremos resaltar las diferencias entre ambos, sino que, antes al contrario, nuestra intención es la de poner de relieve que, para que ambas obras vieran la luz, sus autores hubieron de realizar sendos viajes a tierras más o menos remotas —desde el punto de vista de una persona que proceda de occidente. La experiencia de viaje,<sup>4</sup> junto con una

3. Aunque la edición consultada del relato, como aparece en la bibliografía, no lleva sólo ese título y hace referencia a "Other Tales", hemos preferido citarlo, de forma breve, como *Heart of Darkness*.

4. La idea de *viaje* adquirió proporciones de viaje interior durante el rodaje de la película, según relata Eleanor Coppola (1995: 126):

similar edad en el momento de concluir sus respectivas obras (cuarenta años en el caso de Coppola,<sup>5</sup> cuarenta y dos en el de Conrad<sup>6</sup>), además del talento que universalmente se les reconoce a ambos autores, les sitúan en el momento ideal para un contador de historias de presentar a crítica y público una obra maestra, fruto de su madurez creativa. Parece que así ha sucedido con Conrad, ya que *Heart of Darkness* suele ser catalogada como tal, como obra maestra, por una inmensa mayoría de críticos, y lo mismo puede aplicarse a Coppola y a su película.<sup>7</sup> Bien es cierto que ambos han originado relatos que superan a los que aquí estudiamos en perfección técnica, pero ninguno de ellos parece haberse adentrado de forma equiparable en las profundidades del, valga la expresión, corazón humano.

La novela —novela corta, relato largo o *novelle*, cualquiera de esos términos podrían aplicársele— aparece dividida en tres capítulos. El primero de ellos se dedica a presentar al que será el narrador durante la mayor parte de la obra. Para ello Conrad se vale de otro narrador que es testigo de lo que Marlow está contando. El mayor efecto que se logra con este recurso es, a mi juicio, el de proporcionar un mayor distanciamiento entre lo que Marlow cuenta haber ido experimentando y las opiniones que podríamos atribuir al autor de la novela. El procedimiento no resulta novedoso, pues en cierta medida este *contar lo que ha oído* del narrador inicial constituía una tendencia en la literatura inglesa anterior y

---

September 4 [1976]

I was talking to Jerry. He said that it seems like almost everyone on the production is going through some personal transition, a "journey" in their life. Everyone who has come out here to the Philippines seems to be going through something that is affecting them profoundly, changing their perspective about the world or themselves, while the same thing is supposedly happening to Willard in the course of the film. Something is definitely happening to me and to Francis.

5. Para consultar la vida y obra de Coppola véase, por ejemplo, Payán, M.J., 1992. *Francis Ford Coppola*. Madrid: Ediciones JC, o Aresté Sancho, J.M. 1994. *Francis Ford Coppola*. Barcelona: Royal Books.

6. Para un estudio en profundidad de *Heart of Darkness* véase Santana Martínez, P., 1991. *Narración y conocimiento en Heart of Darkness de Joseph Conrad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza (tesis doctoral).

7. Algunos críticos, como por ejemplo John Naughton (1994:112), apuntan a que desde entonces Coppola no ha logrado realizar nada equiparable:

Coppola's story since then is, of course, less happy. His luck ran out with his next film, *One From The Heart* [...]. Of his subsequent output, only *Bram Stoker's Dracula* has hinted at his true potential, while in his personal life, his eldest son Gian Carlo was killed in an accident in 1986 during the making of *Gardens of Stone*. Coppola intended *Apocalypse Now* to be a monument to his artistic powers. In the event, it may have proved to be his epitaph.

En su repaso, Naughton se olvida de *Cotton Club*, en la que Coppola se desenvuelve con un estilo que resume todo su cine anterior, pero es cierto que ahí tampoco ha logrado la profundidad alcanzada con *Apocalypse Now*.

---

---

no deja de asemejarse al manuscrito encontrado por casualidad al que suelen referirse autores medievales en la tradición anglosajona. Más interesante que entrar en disquisiciones literarias será establecer hasta qué punto esta aplicación concreta de la tradición escrita se acerca a la forma de narrar del cine, como veremos al aproximarnos a ambas obras simultáneamente. Una vez que Marlow ha comenzado su relato concluye esta primera parte, no sin que cuente haber oído hablar de Kurtz en un par de ocasiones. El segundo capítulo se dedica a narrar las peripecias del viaje y está dominado por la voz de Marlow. Concluye esta segunda parte con el primer encuentro con Kurtz, o, para ser más exactos, con la sombra de Kurtz, según lo ve Marlow. El último capítulo comienza con la intervención del hombre blanco ferviente admirador de Kurtz, en un comienzo metonímico, de la parte por el todo, ya que es a lo que se dedica la mayor parte del capítulo, a que Marlow dé cuenta de su creciente admiración por Kurtz. La novela concluye con Marlow, gran enemigo de la mentira, mintiéndole a la compañera de Kurtz.

El estilo que Conrad despliega en esta novela no es coloquial, como cualquiera podría esperar de una narración oral, sino más cercano a un relato escrito y reflexionado, pues las frases que Marlow utiliza suelen ser largas y en ocasiones cargadas de adjetivos. La idea de oralidad se logra mantener gracias a la introducción del narrador inicial, destinatario del “you” que de vez en cuando utiliza Marlow.

### **El encuentro entre dos mundos**

Para realizar el viaje propuesto entre las dos obras que nos ocupan, dada la gran extensión de las mismas y la modesta pretensión del presente artículo, el método más aconsejable a utilizar es el de establecer varias *catas*, al estilo de los arqueólogos, donde concentrar nuestro trabajo. Dado que ambas obras se presentan divididas en tres partes, parece sensato establecer una cata en cada una de ellas. Haremos una excepción con la última, ya que comentaremos el primer encuentro con Kurtz, que en la novela aparece al final de la segunda parte. La elección se ha llevado a cabo entre aquellas secuencias de la película y secciones del libro que guardan una similitud narrativa, o al menos funcional, de los hechos que se cuentan. Si nos hemos referido a película y novela como mundos, según la definición prestada de María Moliner, estas catas que ahora vamos a analizar bien pueden considerarse subconjuntos de esos conjuntos, esos mundos, en las que se ven incluidas. Esos subconjuntos serán a su vez mundos en los que, como veremos a continuación, lo que existe y lo que se puede pensar varía, sobre todo si tenemos en cuenta el pensamiento de Willard-Marlow.

---

La primera secuencia que hemos escogido para nuestro análisis se refiere a la presentación de Willard en la película. Como comentábamos más arriba, ésta se hace con planos cercanos, muchos de ellos picados cenitales, que nos introducen al capitán Willard absolutamente hundido en su propia miseria. La primera imagen que vemos del capitán aparece montada en el mismo plano que las palmeras de una selva que está siendo arrasada por helicópteros. Este primer plano de la cara de Willard se muestra boca abajo, en una suerte de mundo al revés que se ve reforzado por la canción que suena, junto con el ruido de los helicópteros,<sup>8</sup> desde el principio de la película: lo primero que oímos, el comienzo oral de la película, es que “This is the end”. Una vez que ya hemos visto por primera vez la cara de Willard, aunque sea boca abajo, se siguen sucediendo imágenes de destrucción que se podrían atribuir a recuerdos del propio capitán de experiencias anteriores, pero parece más adecuado relacionarlas con el final del film, donde vemos imágenes muy similares que significan la destrucción de la parte de la selva donde vivía Kurtz, destrucción que es ordenada por Willard. De esta forma la canción de los Doors no resulta contradictoria, ya que lo que estamos viendo es realmente el final, “the end”. Finalmente se utiliza la banda sonora para enlazar la destrucción en exteriores con la miseria que vemos en interiores del capitán Willard, gracias al montaje del sonido de los helicópteros sobre la imagen del ventilador que da vueltas.

En la novela, lo primero que el narrador nos cuenta sobre Marlow es su aspecto exterior, si bien acompañado con algún reflejo de su carácter:

He had sunken cheeks, a yellow complexion, a straight back, an ascetic aspect, and with his arms dropped, the palms of hands outwards, resembled an idol. (136)

Esta comparación con un ídolo también se puede observar en la película, ya que en uno de los planos superpuestos, además del rostro de Willard se puede ver el de un ídolo como los que más adelante se encontrarán en el poblado de Kurtz. En cuanto al escenario —a la localización, por utilizar el término cinematográfico— donde se presenta a Marlow, podemos decir que aunque aparentemente se trata de una idílica puesta de sol, Marlow logra aniquilarla por completo —al igual que se hace en la presentación de Willard con la selva— cuando dice sus primeras palabras, referidas, aparentemente, a Londres, a la orilla del Támesis, donde el narrador y él mismo, junto con otros, se encuentran plácidamente sentados:

---

8. Para un estudio en profundidad sobre lo que supuso el helicóptero, con mención especial al ruido que éste producía en la guerra de Vietnam, véase Spark, B. 1989. “Flight Controls: The Social History of the Helicopter as a Symbol of Vietnam”, en Walsh, J. & Aulich, J. (ed.). 1989. *Vietnam Images: War and Representation*. Londres: MacMillan Press. 86-111.

---

“And this also,” said Marlow suddenly, “has been one of the dark places of the earth.” (138)

El encuentro entre estos dos mundos iniciales nos dice que en la película se acude directamente a mostrarnos el horror, que constituye las últimas palabras de Kurtz, repetidas en ambas obras de ficción: “El horror. El horror.” En la novela ese horror sólo es sugerido cuando Marlow se refiere a una época de oscuridad en la que Londres no distaba mucho, en cuestiones de civilización —sobre todo desde el punto de vista de los romanos—, de tribus como la que había liderado Kurtz. El general no aparece mencionado en ninguno de los dos comienzos, pero su presencia en la película es anticipada por las imágenes del horror sobre las que al final se superpondrán sus últimas palabras, mientras que en la novela podemos asociarlo con la alusión al origen de la oscuridad, en la que al final parece haberse instalado. De manera que podemos concluir que sí existe una equivalencia entre ambos principios.<sup>9</sup>

La siguiente pareja de mundos se corresponde con el ataque con flechas que recibe la embarcación en la que avanza Willard-Marlow. Se trata de una acción que resulta muy similar en ambas obras, ya que se logra mantener la idea de un retroceso en la historia de la humanidad, al ser atacado el barco por oleadas de flechas de apariencia inofensiva, sobre todo si tenemos en cuenta la capacidad mortífera de las armas que portan los ocupantes del barco, en especial los de la película. En el libro Marlow dice:

They might have been poisoned, but they looked as though they wouldn't kill a cat. (200)

En la película se refieren a las flechas como “palillos”. A pesar de esa diferencia de armamento, los nativos logran matar a uno de los ocupantes con una lanza, dando a entender, por un lado, que la muerte, la destrucción, el horror, no necesita de armas demasiado sofisticadas, y por otro, que desde que el hombre es hombre ha matado con aquello que tenía más a mano. En la novela esta muerte

---

9. En este sentido hemos de discrepar con Kinder (1979-1980) cuando dice que “This opening sequence [...] was not in Milius's original script and has no parallel in the Conrad story”, ya que, efectivamente, en el guión original el comienzo era muy diferente y constituía un *flash-back* en el que se mostraba a Kurtz en plena acción —véase la entrevista que Richard Thompson (1976) le hizo a John Milius con motivo del inicio del rodaje de *Apocalypse Now*—, con lo que se anulaba el interés que supone *descubrir* a Kurtz, un logro muy alabado de la novela que se consigue mantener en la película. La versión de Coppola, como hemos visto, no difiere tanto de la novela.

---

es la única y primera, antes de la de Kurtz, con la que se enfrenta directamente Marlow, mientras que en la película la muerte del patrón del barco se complementa con la de Limpio, que sucede unas pocas secuencias antes. Es en esta última secuencia donde se aprovecha un elemento de la novela que proporciona información muy importante sobre la personalidad, al menos en ese preciso momento, de Marlow. Me refiero a la anécdota en la novela sobre la preocupación de Marlow por la humedad que han cogido sus zapatos, que acaba arrojando al río, cuando lo que debería preocuparle es el hombre muerto que yace a sus pies. En la película no se dota a Willard con este rasgo negativo, ya que es otro de los ocupantes del barco quien, una vez que han herido mortalmente a Limpio, sólo se preocupa del cachorrito que han recogido de unos vietnamitas que ellos mismos han asesinado anteriormente. Esta secuencia nuevamente fue reelaborada por Coppola para acercarla más al espíritu y a la letra de la novela, algo que a mi juicio logra plenamente. De esta forma Willard-Marlow conoce un horror más de la guerra, que en la película se ve acrecentado por la mayor distancia en armamento entre indígenas y soldados y por el intento del piloto de la nave de llevarse al capitán consigo cuando se está muriendo. Este aumento del conocimiento supone también una preparación más para el encuentro con Kurtz, al que podemos equiparar con los nativos, ya que acaba utilizando sus mismos métodos, unos métodos que Willard dice desconocer cuando Kurtz le pregunta por ellos y que le serán revelados cuando le pongan la cabeza decapitada de su compañero de viaje en el regazo.

Llegamos por fin a uno de los momentos culminantes tanto de la novela como de la película: el primer encuentro cara a cara con Kurtz, expresión esta última que resulta completamente adecuada a la puesta en escena del film, en el que podemos ver inicialmente al capitán Willard y al coronel Kurtz en el mismo plano, después de que el capitán haya sido hecho prisionero por la gente del coronel. La imagen da un giro de 360 grados que nos remite a los planos con el ventilador del principio del film, y al giro de 180 grados que se da a la cabeza de Willard en esa misma secuencia inicial, de forma que pueda empezar el relato. A continuación se oye la voz de Willard que dice: "This was the end of the river". Los nativos conducen a Willard por la que podríamos denominar *cueva* de Kurtz, dada la oscuridad y la angostura que reinan en el lugar. Una vez en presencia del coronel obligan al capitán a arrodillarse, y la cámara gira en un *travelling* panorámico de acercamiento hacia Kurtz, de tal manera que Willard queda fuera de campo, reducido a una voz en off y a los ocasionales contraplanos que se alternan con diversas tomas en claroscuro de Kurtz. La riqueza visual de esta escena se corresponde plenamente con el primer encuentro de Marlow con Kurtz en la novela, episo-

---

dio que no procede de la tercera parte sino de la segunda, como anunciábamos más arriba. Lo que, a mi juicio, resulta relevante de este primer encuentro para su comparación con la película es que Marlow se refiera a Kurtz como “la sombra de Kurtz”, una descripción física y moral que encuentra un fiel reflejo en las imágenes que vemos de Marlon Brando en la película. Quizá ése haya sido uno de los factores que han contribuido a redondear la obra cinematográfica: la elección de Brando para el papel de Kurtz.<sup>10</sup> Aunque no aparenta la decrepitud física que se le atribuye en la novela, su totémica presencia llena de tal manera la pantalla que no resulta difícil para el espectador atribuir a su personaje una cualidad sobrehumana. Coppola apoya esta creencia con un plano en el que prácticamente sólo logramos ver uno de los ojos del coronel, que nos puede remitir a la tradicional representación del Dios de los católicos como un ojo que todo lo ve o a la figura del emperador en las cartas del tarot. El encuentro con Willard-Marlow se traduce en una suspensión del juicio por parte de este último: en la película le cuenta a Kurtz que le han dicho que el coronel está completamente loco, pero es incapaz de dar una respuesta conclusiva cuando se le pregunta su propia opinión, mientras que en la novela la opinión se manifiesta como mera admiración.

### Un mundo nuevo

A la vista de los mundos o secuencias analizados podemos concluir que la adaptación cinematográfica de la novela de Conrad no se sitúa lejos del original, a pesar de haber sido realizada, dicha adaptación, tres cuartos de siglo después de la aparición de la novela, de encontrarse basada vagamente en la obra literaria —según se comenta en el citado documental sobre el rodaje, *Hearts of Darkness*— y de que en los títulos de crédito no aparezca mención expresa al texto conradiano. Aunque la acción, incluso en secuencias tomadas directamente de la novela, toma giros diferentes, se mantiene la mayor parte de la carga semántica de la película, gracias, en parte, a la formidable puesta en escena y composición de planos que conforman la película, aunque tampoco podemos dejar de lado la acertada interpretación de los actores. Hay un solo elemento, la voz en off, del que quizá se pudiera prescindir cinematográficamente, aunque con ello se redundaría en una mayor ambigüedad semántica de lo que se pretende transmitir. Además, la voz en off contribuye a una mayor cercanía entre novela y película, ya que si en la primera teníamos a un narrador inicial además de Marlow, en la película esa función

10. Un Brando que no logró meterse en el papel tal y como lo concebía, o creía concebir, Coppola hasta que no hubo leído *Heart of Darkness*, según se relata en Coppola (1995: 128).

la cumple en ocasiones la cámara, con lo que el paralelismo entre novela y film se ve acrecentado.<sup>11</sup>

El viaje entre estos dos mundos de ficción da como resultado un nuevo mundo que es intersección de ambos: una “porción, acotada o determinada de algún modo, en el conjunto de todo lo que existe o se puede pensar”, volviendo a utilizar la definición de María Moliner. Ese nuevo mundo es distinto de los anteriores e incorpora características comunes a ambos, de tal manera que en él encontramos situaciones, submundos, repetidos pero no redundantes, que se complementan para formar un universo nuevo para quien, como yo, haya estudiado alternativa y paralelamente película y novela. Una vez realizada esta experiencia resulta muy difícil separar la una de la otra: el nexo de unión donde ambas obras chocan se encuentra centralizado en la figura de Kurtz, que no aparece más que como alguien del que se dice y se suponen ciertas cosas en la mayor parte de ambos relatos.<sup>12</sup> En palabras de Brooks Riley (1979: 26):

Kurtz's absence from the screen throughout most of the film is the very thing that nurtures the mythical proportions of his identity, just as it does in the Conrad novel.

A pesar de la brevedad de su intervención su leyenda logra que, en ambos mundos de ficción, remontemos el río en su búsqueda, de manera que nos llega a resultar indiferente si nos hemos embarcado en la película o en la novela, siempre y cuando nos aseguren que al final del río encontraremos a Kurtz.

11. Linda Constanzo Cahir (1992: 181-182) va algo más allá en su apreciación cuando apunta lo que ya tiene de cinematográfica la novela de Conrad:

Conrad's narrative structure is inherently cinematic. The recording eye of Conrad's anonymous narrator functions much in the same way as the camera functions in a film. [...] The recording eye of the camera and Conrad's interposed voice both function as narrative devices that create the *illusion* of an unmediated relationship between the tale teller and the tale hearer. Perhaps both function as a warning: No interpersonal communication can ever be fully unmediated.

12. Ha habido otros intentos de adaptar *Heart of Darkness* a la pantalla, entre los que cabe destacar el de Orson Welles en 1940, quien, según Magny (1972: 23), pretendía colocar la cámara “constantly in the place of the hero, showing us things as they appear to him, without ever being allowed to see him except when he looks at himself in a mirror”. Curiosamente éste es el método utilizado en una de las últimas adaptaciones hasta la fecha de la novela conradiana, un documental de la BBC, dirigido por Adam Low en 1995, en el que vemos imágenes actuales de los escenarios por los que discurre la novela, sobre las que se oye una voz en off que va relatando pasajes de la novela, pero sin hacer suficiente hincapié en la figura de Kurtz y sin mostrárnoslo al final, con lo que la adaptación se queda también en mero intento. A la hora de realizar las últimas pruebas de imprenta he tenido ocasión de visionar en la cadena TNT (el 23 de enero de 1998) el telefilm, dirigido por Nicholas Roeg, *Heart of Darkness*, que, aunque permanece mucho más fiel a la novela que la versión de Coppola, es incapaz de transmitir el misterio presente en las dos obras que aquí analizamos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARESTÉ SANCHO, J.M. 1994. *Francis Ford Coppola*. Barcelona: Royal Books.
- BAHR, F., Hickenlooper, G. y Coppola, E. 1992. *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*. Estados Unidos: ZM Production.
- CAHIR, L.C. 1992. "Narratological Parallels in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* and Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now*". *Literature/Film Quarterly* vol. 20, n. 3, 1992: 181-187.
- CONRAD, J. 1990. *Heart of Darkness and Other Tales*. Oxford: Oxford University Press.
- COPPOLA, E. 1995. *NOTES: On the Making of APOCALYPSE NOW*. Londres: Faber and Faber (originalmente publicado en 1979 en Limelight).
- COPPOLA, F.F. 1979. *Apocalypse Now*. Estados Unidos: Omni Zoetrope, para United Artists Release.
- COPPOLA, F.F. 1984. *The Cotton Club*. Estados Unidos: Zoetrope Estudios, para Orion Pictures.
- KINDER, M. 1978-1980. "The Power of Adaptation in *Apocalypse Now*". *Film Quarterly* vol. 33, n. 2., invierno 1979-1980: 12-20.
- LOW, A. 1995. *Heart of Darkness*. Londres: BBC (el documental se emitió en la BBC 2 el 22 de julio de 1995).
- MAGNY, C. 1972. *The Age of the American Novel: The Film Aesthetics of Fiction Between the Two World Wars*. Nueva York: Frederick Ungar (traducida al inglés por Eleanor Hochman).
-

- MOLINER, M. 1990. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- NAUGHTON, J. 1994. "Jungle Fever". *Premiere* vol. 2., n. 9., octubre 1994: 106-12.
- PAYÁN, M.J. 1992. *Francis Ford Coppola*. Madrid: Ediciones JC.
- RILEY, B. 1979. "'Heart' Transplant". *Film Comment* vol. 15, n. 5, septiembre-octubre 1979: 26-27.
- SANTANA MARTÍNEZ, P. 1991. *Narración y conocimiento en Heart of Darkness de Joseph Conrad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza (tesis doctoral).
- SPARK, B. 1989. "Flight Controls: The Social History of the Helicopter as a Symbol of Vietnam", en Walsh, J. & Aulich, J. (ed.). 1989. *Vietnam Images: War and Representation*. Londres: MacMillan Press. 86-111.
- THOMPSON, R. 1976. "Stoked: John Milius interviewed by Richard Thompson". *Film Comment* vol. 12, n. 4, julio-agosto 1976: 10-21.